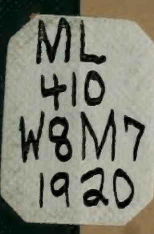


Millenkovich, Max von
Hugo Wolf



3x 67% [illegible]

1x 77% [illegible]

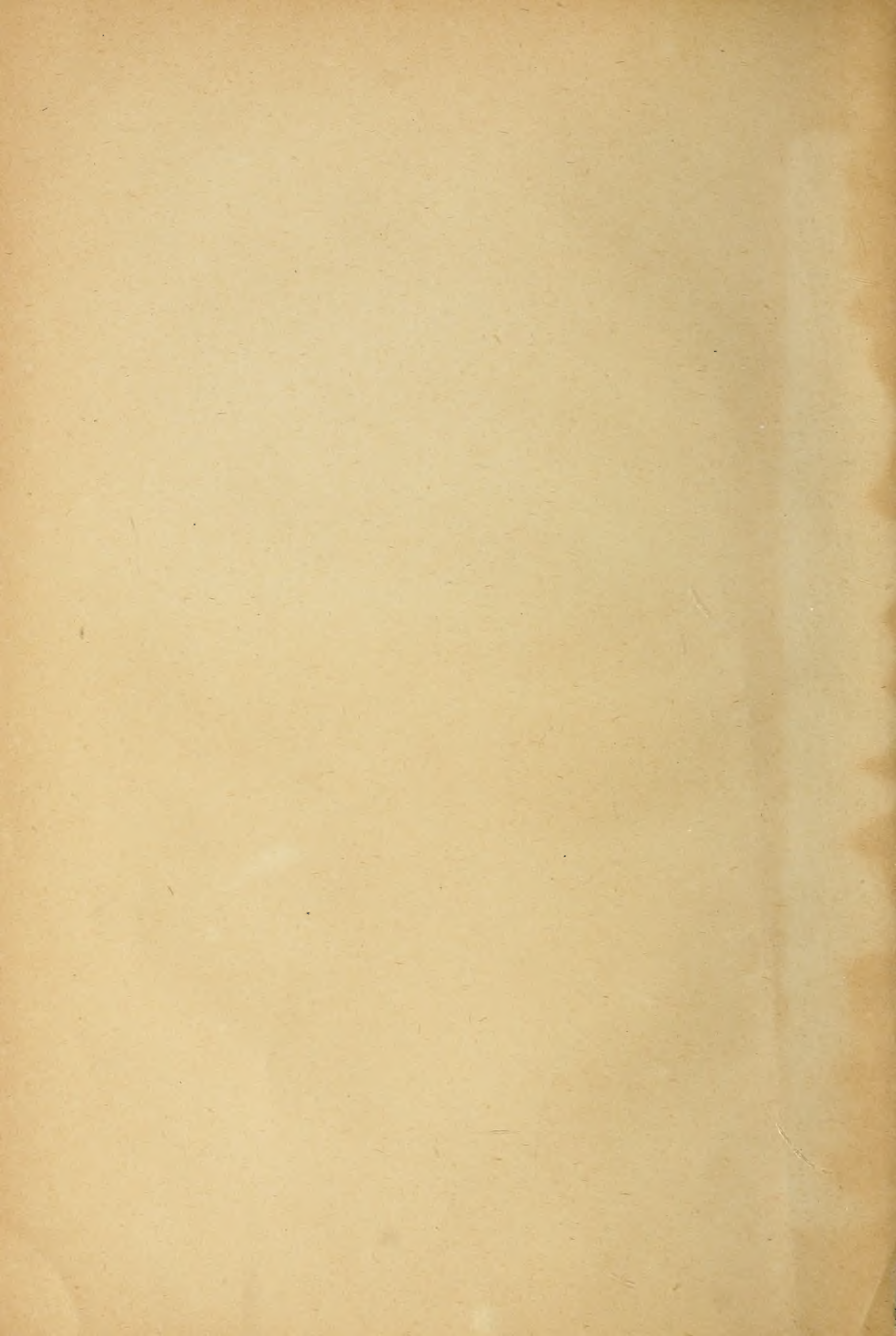
Breitkopf & Härtels Musikbücher

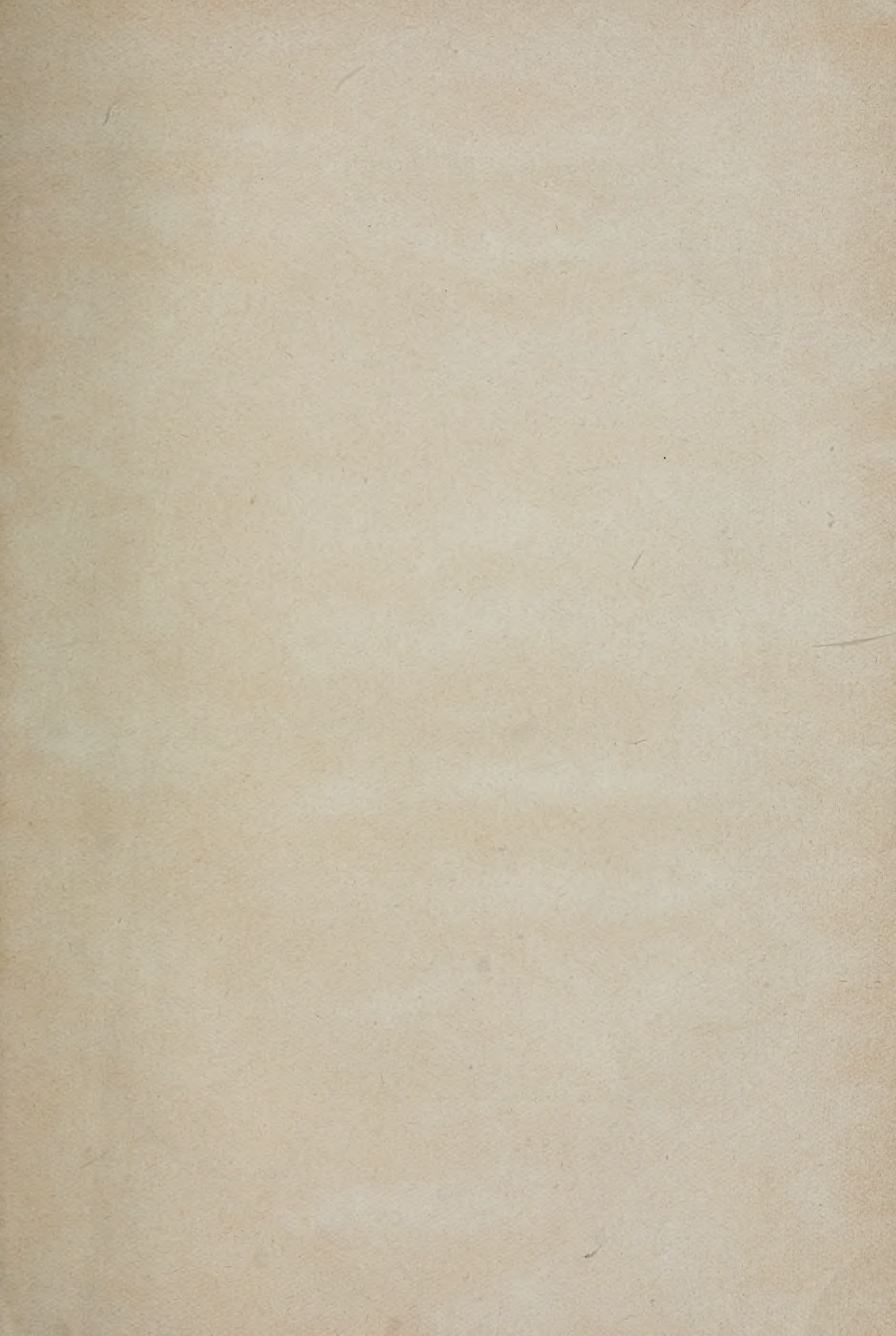
Hugo Wolf

von

Max Morold

Kleine Musikerbiographien







Aus „Newman, Hugo Wolf".
Ins Deutsche übersetzt von
Dr. H. v. Hase.

Hugo Wolf

von

Max Morold

Mit einem Bildnis

Zweite Auflage



Leipzig
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel
1920

demnach noch jung. Doch wer ihn näher kannte, fühlte sich zur Verneinung gedrängt. Der Künstler war anscheinend längst fertig, eine in sich geschlossene Erscheinung von größter Reife; der Mensch hingegen in fortwährender Unruhe, friedlos, freudlos und gar nicht reif oder gesetzt, sondern manchmal schwärmerisch-gutmütig, naiv-begeistert wie die echte Jugend, dann wieder reizbar, unverträglich, hochfahrend und verbissen wie einer, der schon viel erlebt und erlitten hat oder überhaupt niemals jung gewesen ist. Ein Mensch, der tiefe Liebe erwecken konnte, dessen Auge selig aufleuchtete, wenn der Traum des Ideales seine Seele erfüllte, und der Schrecken verbreitete, wenn er mit dem Leben kämpfen mußte, der in diesem Kampfe täglich neue Feinde gewann und seinen Feinden gegenüber unversöhnlich war. Ein Mensch, der, mit dem bürgerlichen Maße gemessen, in keine Ordnung zu passen schien und den man wohl scheuen und tadeln mußte, wenn man ihn nichts als Künstler ehrte. Die Welt aber machte es umgekehrt und wollte vom Künstler nichts wissen, weil sie sich in den Menschen nicht zu schicken wußte. Es ist ja immer dasselbe: ob nun demütig oder hoffärtig, sanftmütig oder zornmütig — der Künstler wird erst dann in ein erträgliches Verhältnis zur Welt kommen, wenn er sich wie ein solider Dutzendmensch benehmen, also gar kein Künstler mehr sein wird.

Hugo Wolf stammte aus kleinbürgerlicher Familie. Er wurde am 13. März 1860 zu Windischgraz, einem Städtchen Südsteiermarks, als der Sohn eines Lederermeisters geboren, in dessen musikfreundlichem Hause seine früh zutage tretende musikalische Neigung und Begabung auch früh genug eine fördernde Nahrung erhielt. So rasch und heftig entwickelte sich der Musiker in Wolf, daß er mit fünfzehn Jahren den Entschluß faßte, sich auch berufsmäßig der Musik zu widmen. Ein Entschluß, dem der Vater um so schwereren Herzens beistimmte, als er durch die Ungunst der Zeiten und persönliches

Mißgeschick einen Teil seiner Habe verloren hatte und der Sohn daher beinahe völlig auf sich selbst, auf die Früchte der eigenen Arbeit angewiesen war. Der Komponistenberuf aber war doch gewiß ein sehr unsicherer und für den Beruf des ausübenden oder lehrenden Musikers schien der Junge nun einmal gar nicht gemacht zu sein. Das, was man „Zucht“ nennt, Selbstzucht und strenge Zucht gegen andere, war ihm nicht gegeben. So hat er denn auch nur eine einzige Schule absolviert: die vierklassige Volksschule. Im Gymnasium ging es nicht und eben so wenig später am Wiener Konservatorium. Hier zeigt sich zuerst der innere Zwiespalt, an dem Wolf zeitlebens krankte. Er war nämlich so wißbegierig und lerneifrig wie sonst nur die „bravsten“ Schüler, er war als Kind, als Knabe, als Jüngling, als Mann unabläßig bemüht, Kenntnisse zu erwerben, Eindrücke zu verarbeiten, zu den Tiefen des Lebens und der Kunst vorzudringen; aber er wollte auch — als Kind und als Erwachsener — immer nur auf eigene Hand studieren, er wollte und konnte sich keiner „Zucht“, keinem Lehrplane, keiner Haus- und Studienordnung fügen. Er wollte selber lernen, Autodidakt sein. In einer Gesellschaft und einem Staate, deren öffentliche Einrichtungen auch für Kopf und Herz, nicht bloß für den äußeren Menschen Uniformen vorschreiben und die nur jene sichtbaren „Distinktionen“ gelten lassen, die der hierarchischen Abstufung ihrer Mitglieder Ausdruck geben, war die einzig auf sich selbst ruhende und darum zügellos erscheinende Wesensart Hugo Wolfs ein Verhängnis. Im Wiener Konservatorium „unmöglich“ geworden, von den Eltern nur auf das Notdürftigste unterstützt, stand er mit siebzehn Jahren sozusagen allein auf der Welt und hatte sich nun im Leben und in der Großstadt zurecht zu finden.

Seiner Art mußte es übrigens just so passen; nun war er jedes Zwanges, jeder Bevormundung ledig und vor quälender materieller Not schützte ihn seine Sparsamkeit und Bedürfnis-

losigkeit; wenn er ein bescheidenes Quartier hatte und seine Mutter ihn hie und da mit einigen Lebensmitteln versorgte, so erheischte er nur noch ein geringes Einkommen, um seine musikalischen Bedürfnisse zu befriedigen. Dieses Einkommen erwarb er sich durch Stundengeben, wozu ihm Freunde und Gönner, die sein Talent und sein regsamer Geist ihm bereits gewonnen hatten, gern behilflich waren. Aber Stundengeben war für Wolf ungefähr so „ekelhaft" wie Stundennehmen. Da sollte er beispielsweise eine junge Dame im Klavierspiel unterrichten; bald zeigte sich, daß er lieber selbst am Flügel saß, als die Versuche einer Dilettantin über sich ergehen zu lassen, und wenn auch sein ausdrucksvolles und oft hinreißendes Spiel eine gute Schule für den rechten Hörer war, so mußten doch die Angehörigen der Schülerin um so bedenklicher das Haupt schütteln, als er Worte wie „blödes Frauenzimmer" gebrauchte, eine zufällig anwesende Tante als „fürchterliches Weib" bezeichnete, dessen Gegenwart er nicht ertragen könne, usw. Schließlich nahm er selbst Reißaus, wie denn überall, wo er der Welt Ärgernis gab, nur *sein* Ärger über die Welt als Ursache seines wunderlichen Benehmens zu gelten hat. Lieber darbte, ja hungerte er, als daß er sich in Kompromisse und Unterhandlungen einließ, der Talentlosigkeit und der künstlerischen Indolenz auch nur einen Schritt entgegenkam. Almosen aber waren ihm noch schrecklicher als eine nutzlose oder unwürdige Arbeit. Einladungen und Geschenke nahm er nur von solchen Personen an, von denen er sich unbedingt verstanden glaubte. Diesen dankte er durch seine Leistungen, durch sein Schaffen. Je mehr er als Komponist hervortrat, um so zahlreicher wurden die Menschen, deren Bewunderung ihm so aufrichtig erschien, daß er ihnen auch gestatten konnte, für sein äußeres Leben zu sorgen. Anfänglich aber, in jenen frühen Tagen, in denen er selbst noch keine rechte Vorstellung von dem hatte, was der Inhalt seines

Lebens werden sollte — anfänglich geriet er immer wieder in Bitternis und Bedrängnis, weil er sich ganz aus eigener Kraft erhalten wollte und ihm dann doch wieder die Geschmeidigkeit und das nüchterne Urteil fehlten, die der Kraft erst Nachdruck verleihen und ihre richtige Anwendung ermöglichen.

1881 war Wolf Theaterkapellmeister in Salzburg. Da ihm, wie wir wissen, jede „Zucht" fehlte und eine schlagfertige Technik des Dirigierens ihm naturgemäß noch nicht eigen sein konnte, so ergab sich von selbst seine praktische Unfähigkeit, diesen Posten zu behaupten. Es wäre aber auch ein beinahe lächerlicher Gedanke: der in allen künstlerischen Dingen nur dem Tiefsten und Höchsten zugewandte Idealist durch seinen Beruf genötigt, sich Tag für Tag mit seichter Musik und oberflächlichen Aufführungen, mit verständnislosen Sängern und einem gefühllosen Publikum zu befassen. Es gibt Künstler, die durch eine solche handwerksmäßige Verwertung ihrer Fähigkeiten ihr Können bereichern und ihre Individualität stärken; aber die sind dann eben noch keine so ausgeprägten Idealisten, nicht so einseitige Fanatiker, wie Hugo Wolf es war. Um die Zeit, als Richard Wagner noch italienische und französische Opern einstudieren mußte, die seiner eigensten Richtung allerdings fern lagen, strebte er ja auch selbst noch nach wälschem Lorbeer und suchte mit Auber, Spontini und Meyerbeer in die Schranken zu treten. Eine so riesenhafte Begabung und ein so universeller Geist brauchten auch wirklich keine Berührung mit Fremdartigem und keinen vorübergehenden Irrtum zu scheuen; für sie war immer nur Gewinn zu holen. Ein Wolf dagegen konnte seine ganz bestimmte, eng umgrenzte Aufgabe, die der Erneuerung des deutschen Liedes, und noch dazu in einem so kurzen Zeitraum, wie er ihm tatsächlich zugemessen war, wohl nur dann bewältigen, wenn er sich einzig auf sie zurückzog und jeder Versuchung, aus seiner

Schanze hervorgelockt zu werden, einen geradezu ängstlichen Widerstand leistete. Wie wenn er gewußt hätte, daß er bald sterben müsse und daß ihm nur Eines vergönnt sei, empfand er schon in einer Epoche seines Lebens, in der es noch wogte und gärte und ihm seine Ziele noch nicht klar waren, ein Grauen vor allem, was ihn von dem Einen, dem Erreichbaren abzulenken drohte. Der Ertrag seines Lebens, der Erfolg seines Wirkens rechtfertigt jede Schroffheit und „Überspanntheit", die wir ihm sonst zur Last legen dürften. Gerade weil Wolf so feindselig gegen alles war, was nicht in seiner schnurgeraden Linie lag, konnte er selbst sich so geradlinig entwickeln, konnte er wirklich Neues finden und konnte er in jungen Jahren die Kraft bewähren, das von ihm Gefundene auch gleich so vollkommen auszugestalten, daß — sein Leben damit erschöpft war. Nirgends sind der Charakter und das Schicksal so wenig zu trennen wie beim Künstler. Charakter und Schicksal zusammen sind sein Karma und dieses Karma offenbart sich uns in seinen Werken.

II.

1884—87 wirkte Wolf als Kritiker am „Wiener Salonblatt". Wolf als Kritiker! Das war allerdings seltsam. Schreiben konnte der junge Mann; manches, was er schrieb, ist ganz wundervoll; anderes schwülstig und verstiegen; aber wer wird mit dem vierundzwanzigjährigen allzu streng ins Gericht gehen, der ja gar nicht Schriftsteller von Beruf war und jedenfalls einen Ernst und Eifer und dabei auch so viel Witz und Geistesgegenwart bekundete, wie man es dem von mancherlei Launen geschüttelten und sich in jähen Sprüngen bewegenden musikalischen Heißsporne eigentlich gar nicht zugetraut hätte. Das leidenschaftliche Gemüt und die geistige Unduldsamkeit des Verfassers verleugneten sich in keinem Satze; aber gerade weil der Verfasser immer so ganz aus seinen erregten Herzen

heraus schrieb, gelangen ihm die überzeugendsten Wendungen und verdanken wir ihm Aussprüche von unanfechtbarer Gültigkeit. Was einseitig, falsch, übertrieben oder stilistisch minder gelungen war, fällt daneben nicht gar so schwer ins Gewicht. Dem Talente und der Gesinnung Hugo Wolfs machen auch diese Zeitungsartikel Ehre.

Doch damit darf sich der Betrachter seines Lebens nicht begnügen; damit kann sich derjenige nicht abfinden, den diese Betrachtung gelehrt hat, auch ein wenig mit Wolfs Augen zu sehen und wie aus seinem Innern einen Blick auf die Welt zu tun. Und da stutzen wir. Welche Macht bietet dann die Welt auf, um einem Wolf, einem Bruckner und so vielen Edlen und Großen, bis hinauf zu den Größten, bis zu Beethoven, Wagner, Liszt, das Dasein zu verleiden, das Wirken zu erschweren und den verdienten Lohn vorzuenthalten? Ist es nicht hauptsächlich die Kritik, die leidige Mittlerin zwischen Künstler und Publikum, und zumal jene Art Kritik, wie sie zu Bruckners und Wolfs Zeiten am leichtfertigsten und verwegensten in Wien ausgeübt wurde, für die der Künstler und das Kunstwerk immer nur den Vorwand abgeben, um Pfauenräder journalistischer Eloquenz schlagen zu können und so die Aufmerksamkeit des Lesers von dem Gegenstande der Kritik auf die zu bewundernden Fähigkeiten des Kritikers abzulenken? Fähigkeiten, die trotzdem fraglich bleiben — denn frivole Scherze und saftige Grobheiten machen doch noch keinen „großen Kritiker"! Das Amt des Kritikers, ein notwendiges und — wenn es von Berufenen verwaltet wird — auch segensreiches Amt, stellt die höchsten Anforderungen an den, der es ausübt: es verlangt eine Sachkenntnis, die der kompliziertesten Technik zu folgen vermag, den verzwicktesten historischen Zusammenhängen auf den Grund zu sehen weiß, und gleichzeitig eine naive Hingebung, die imstande ist, jedes Werk „voraussetzungslos" zu genießen;

ein heißes Herz für die Kunst und einen kühlen Kopf, der die kleinsten Umstände erwägt, um stets gerecht bleiben zu können. Besonnenheit und Gerechtigkeit — wie selten sind sie im Leben anzutreffen! und wie schwer müssen sie demjenigen fallen, den seine kritische Machtstellung, die Hast seiner Berufstätigkeit, die hundert und tausend außerkünstlerischen Einflüsse, die sich seiner Bequemlichkeit und seiner Eitelkeit zu bedienen trachten, tagtäglich zur Überschreitung seiner Befugnisse und zur Verleugnung seiner Ideale verführen! Im Namen der Kunst bleiben wir trotzdem unerbittlich. Wenn wir Wolf, den Künstler, nach dem Kritiker fragen, wie er sein soll, so wird er zur Antwort geben: der Kritiker sei nie leidenschaftlich; er sei nie unduldsam; er sei nie einseitig; er sei nicht in Vorurteilen befangen; er lasse sich nicht kopfscheu machen; er vergesse nicht die Beschränktheit seiner Einsicht und die Unzulänglichkeit seines Darstellungsvermögens gegenüber dem selbstherrlichen Organismus eines künstlerischen Naturprodukts; er hege Liebe zur Kunst, Ehrfurcht vor den Künstlern und Achtung vor dem Publikum. Nicht den kleinsten moralischen Fehltritt, durch den die Kritik diesem Programme untreu wird, kann ein Wolf ihr jemals verzeihen. Denn zu heilig ist die Sache, die von der Kritik gehütet werden soll; es handelt sich nicht nur um das Glück und Wohlergehen des einzelnen Künstlers, sondern auch um die Würde der Kunst, das Gedeihen des künstlerischen Fortschritts und die guten Rechte des kunstsuchenden Publikums. Und wenn wir sehen, wie ein von jener Würde durchdrungener und für den Fortschritt begeisterter ingeniöser Kunstjünger seine ganze Lebenskraft, Blut und Nerven daran setzt, um dauernde künstlerische Werte zu schaffen, deren subtile Eigenart und artistische Feinheit allerdings nicht jedem genußfrohen Hörer sofort aufgehen kann — so werden wir mit Wolf, dem Künstler, auch über den für die Kunst empfänglichen und persönlich wohlwohlenden

Kritiker verstimmt sein, der einen jener schwer errungenen Augenblicke, in denen endlich der zündende Funke aus der Seele des Künstlers in die Herzen der Hörer hinüberspringt, mit berufsmäßiger Gleichgültigkeit als lokales Ereignis „würdigt" und für die Musikgeschichte registriert. Das Wunder der Kunst hat sich vollzogen: Zeit und Raum sind ausgelöscht und im Augenblicke der Ergriffenheit alle Menschen eins geworden. Ein Augenblick, den die Ewigkeit durchflutet! Nun versinken wir wieder in den Strom der Zeit, nun erkennen wir wieder die Menschen und Dinge außer uns — aber gibt es denn kein besseres Mittel, die Erinnerung an jenen Augenblick heilkräftig in uns zu bewahren, als lobende Anerkennung oder dozierende Vergleiche mit den Vorgängern und Zeitgenossen des wunderwirkenden Künstlers? Nichts können wir leichter verstehen als die Wut des armen Wolf, wenn er seinen Freunden weltentrückt vorgespielt und vorgesungen hatte und nun das Schweigen der atemlosen Zuhörer durch Beifallsklatschen, ein banales Kompliment oder auch ein geistreiches Aperçu gestört wurde. Wahrhaftig, mit Wolf, dem Künstler, möchten wir die Kritik in jeder Form zum Teufel wünschen.

Aber Wolf war selbst Kritiker; und nicht bloß Kritiker, sondern — um es ungeschminkt zu sagen — ganz und gar ein Wiener Kritiker aus den 80er Jahren. Der Ton, den die andern anschlugen, schien ihm noch zu zahm zu sein. Kein Wort war ihm zu stark für den Ausdruck seines Unwillens und kein Kunstwerk so fleißig und mühevoll gearbeitet, kein Künstler so vielseitig erprobt und in Ehren grau geworden, daß sie nicht den höhnischen Unwillen Wolfs erregen konnten. Respekt und Pietät kannte er nicht, weder der Mode noch der Tradition, weder der trägen Gewohnheit noch der altgeheiligten Sitte gegenüber. Geduld, Nachsicht, Unparteilichkeit — larifari! Wenn Wolf seinen „Tag" hatte, war er nicht

Richter, sondern Henker. In den Mitteln zum Zwecke war er dabei nicht wählerisch. Anstatt über eine Komposition von Brahms ein begründetes (wenn auch ablehnendes) Urteil abzugeben, macht er einfach ein großes schwarzes Kreuz in seinem Berichte. Ist das noch ernste Kritik? In einem Berichte über die „Meistersinger" schreibt er wörtlich: „Wie man nur eine so schöne Rolle, als den Nachtwächter, einem obskuren Sänger anvertrauen kann! Wozu besitzen wir einen Rokitansky? Das eherne Organ dieses Bassisten müßte dem Nachtwächter sehr zu statten kommen. Überhaupt dünkt mich Herr Rokitansky der einzige Sänger zu sein, der eine so dankbare Rolle zu singen würdig ist." Gewöhnt an Wolfs Übertreibungen, aber doch mit einem starken Vertrauen zu seiner Urteilskraft, fühlt man sich ordentlich bemüssigt, die Partitur der „Meistersinger" eigens vorzunehmen, um die Rolle des Nachtwächters gründlich zu studieren. Erst das nächste Mal, wenn wieder von Rokitansky die Rede ist, erfährt der Leser, daß die Worte über den Nachtwächter, der doch immerhin in den „Meistersingern" vorkommt, und über Rokitansky, dessen Namen zu den gefeiertsten zählt, nicht wörtlich zu nehmen sind, sondern daß Wolf sich einfach lustig machen wollte — nicht etwa über Wagner und die „Meistersinger", wohl aber über Rokitansky, der immer so schläfrig singe und daher am besten für den Nachtwächter tauge. Heißt das nicht, das Publikum „frozeln"? Ein Führer und Berater des Publikums und ein Erzieher zum wahren Ernst in künstlerischen Dingen war Wolf als Kritiker ebenso wenig wie seine von ihm gehaßten kritischen Kollegen, denen er Mangel an Grundsätzen und Gesinnungslosigkeit vorwarf. Es war ein seltsamer Widerspruch, daß diese so gar nicht salonmäßig-glatten und auch gegen allerlei „Salongrößen" mit Recht zu Felde ziehenden, kochenden und zischenden Rezensionen im „Salonblatt" erschienen. Noch viel seltsamer aber war das tragikomische und in seinen weiteren Folgen

wirklich tragische Mißverhältnis, daß ein Künstler, der, unbekümmert um die Notwendigkeit des Erwerbens, zu stolz war, eine talentlose Schülerin zu unterrichten, seinen hehren künstlerischen Beruf unbedenklich mit dem kritischen Handwerke vertauschte, um es dort den ärgsten kritischen Grobschmieden mit seinen Hammerschlägen zuvorzutun. Heute sagen wir uns, daß Wolf, der Kritiker, in den meisten Fällen Recht hatte; daß er auch dann, wenn er Unrecht hatte, allgemeine Wahrheiten zutage förderte; daß er auch dann, wenn er völlig daneben haute, seinen originellen Geist verriet; daß er auch dann, wenn sein Geist und seine stilistische Gewandtheit ihn im Stiche ließen, redlich seine Überzeugung aussprach; daß auch dann, wenn seine Überzeugung ganz parteimäßig gefärbt war, doch der Glaube an ein Ideal in ihr lebte; und daß selbst dann, wenn er persönlicher Bosheit freien Lauf ließ, dies eben nur der ungeschickte Kampf eines hilflosen Künstlers war. Heute sind uns diese manchmal klassischen und manchmal pudelnärrischen Aufsätze *) ein kostbares Zeugnis zur Geschichte seines inneren Lebens. Zur Zeit, da sie erschienen, mußten sie einer anderen Auffassung begegnen. Wolf als Komponist war ja noch nicht bekannt und hatte auch nur erst wenig von dem geschaffen, was er selbst der Nachwelt zu hinterlassen wünschte. Für die zeitgenössischen Leser seiner kritischen Bekenntnisse war er ein sonst namenloser Jüngling, über dessen Keckheiten man sich empörte oder — belustigte; und daß die unmittelbar Getroffenen oder deren Anwälte in der Regel empört waren, ist doch eigentlich nur ein Beweis, wie sehr der namenlose Jüngling („wer ist denn dieser Wolf, daß er sich so viel herausnimmt?") trotz allem

*) Sie liegen jetzt auch als Buch vor, gesammelt und herausgegeben im Auftrage des Wiener Akademischen Richard Wagner-Vereins von Richard Batka und Heinrich Werner. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1911.

Eindruck machte. Man hatte nicht bloß den Antrieb, über ihn zu lachen. Man war aber geneigt, Vergeltung zu üben.

So hatte sich Wolf seinen Dornenpfad nur noch unwegsamer gemacht. Daß die Quartettgesellschaften Rosé und Hellmesberger ein Streichquartett von ihm ablehnten, ist kaum besonderer Erwähnung wert; denn solche Ablehnungen gehören zum typischen Künstlerschicksal. Doch tief, furchtbar tief mußte es den Reizbaren verwunden, als die Philharmoniker in seiner Gegenwart die symphonische Dichtung „Penthesilea“ zur Probe durchspielten und dabei das überladen instrumentierte und deshalb verworren klingende Stück so schleuderhaft und halb widerwillig, halb ironisch behandelten, daß Wolf darüber schrieb, es sei nicht *sein* Werk gewesen, das er hörte, sondern das Werk „eines Wahnsinnigen, Trottelhaften, eines Spaßmachers“ — und als nun Hans Richter, der absichtlich so dirigiert hatte, daß das Stück nicht besser gespielt werden konnte, dem Komponisten nicht etwa Ratschläge für eine geschicktere Instrumentation erteilte, sondern zu den Musikern, unter schallendem Gelächter, sagte: „Meine Herren, ich hätte das Stück nicht zu Ende spielen lassen — aber ich wollte mir den Mann anschauen, der es wagt, so über Meister Brahms zu schreiben.“ Wenn selbst Richter, der Wagnerianer und Bayreuther, die Feindseligkeit Wolfs gegen Brahms zum Anlasse einer derartigen Züchtigung nahm — auch Bülow grollte dem jugendlichen Brahmsverächter —, so mag man ermessen, wie die Wiener Kritik, für die Brahms das Schiboleth und Wagner das rote Tuch war, den Antibrahmsianer und (natürlich!) Wagnerianer Wolf auch noch zu einer Zeit behandelte, da er die eigene kritische Feder schon längst beiseite gelegt hatte und schon die herrlichsten Meisterlieder von ihm bekannt geworden waren. Meisterlieder, die in unglaublich rascher Folge aus seinem lodernden Innern hervorbrachen — ein Liederfrühling, der zugleich ein schier allzu üppiger Sommer

war. 1887—91, in fünf Jahren, entstanden der Mörike-, der Eichendorff- und der Goethe-Zyklus, das ganze spanische und die erste Hälfte des italienischen Liederbuches, insgesamt über zweihundert Einzelgesänge, denen sich auch noch Chöre und andere Kompositionen anreihten. Aber als eine hochberühmte dramatische Sängerin zum ersten Male Hugo Wolf in ihr Liederprogramm aufnehmen wollte, erschien ein Abgesandter der Wiener Kritik in ihrer Wohnung und erklärte, kein Berichterstatter der großen Wiener Blätter werde ihr Konzert besuchen, wenn sie bei ihrem Vorsatze verharre. Die Sängerin ließ sich einschüchtern und Wolf war wieder einmal nicht bloß hinterher totgeschwiegen, wie es sonst der Fall zu sein pflegt, sondern im voraus unterdrückt und förmlich von der Vortragsordnung gestrichen. Schutz und Schirm fand Wolf Jahre lang nur im Wiener Akademischen Wagnerverein. Hier waren es dieselben Männer, die auch für Bruckner eintraten und die sich des jüngeren und so ganz anders gearteten Wolf nicht minder tatkräftig annahmen; von Musikern, deren Name einen guten Klang hat, in erster Linie Josef Schalk und Ferdinand Löwe. Der Wagnersänger Ferdinand Jäger wurde der erste bedeutende Wolfsänger. Die erste Hilfe aber sollte dem Künstler, genau nach dem typischen Schicksale des Österreichers, erst vom Auslande kommen.

Ein Aufsatz Josef Schalks, der für Wien natürlich umsonst geschrieben war, machte den Universitätsmusikdirektor Dr. Emil Kauffmann in Tübingen auf Wolfs bis dahin erschienene Lieder aufmerksam. Kauffmann lernte die Lieder kennen und schrieb begeistert an Wolf; und dieser, den auch freundschaftliche Begeisterung oft nur in Harnisch bringen konnte, fühlte sich verstanden. Daß Wolf Mörike in Musik setzte, war ein Grund mehr zur gegenseitigen Annäherung des Österreichers und seines neuen schwäbischen Freundes. Noch im selben Jahre (1890) lernten sich die beiden auch persönlich

kennen. Wolf kam nach Tübingen und scheint dort so entzückt gewesen zu sein von der Intelligenz und Herzlichkeit Kauffmanns und der Schwaben, daß er nicht bloß wiederkam, sondern auch im brieflichen und persönlichen Verkehre mit diesen Menschen stets nur seine liebenswürdigsten Seiten herauskehrte und ganz „normal" war. Hier gab es eben keinen Kampf, hier lastete auf ihm nicht der auch stärkere Naturen aus dem Gleichgewichte bringende Druck des Verkanntseins, hier fand er (1893) in dem Stuttgarter Rechtsanwalte Hugo Faißt auch einen Sänger, den er allen Berufssängern vorzog und der auf Sängerfahrten durch das deutsche Reich und Österreich Wolfs Muse bekannt machte. Tübingen, Stuttgart, Mannheim waren die Orte, wo zuerst Wolfsche Lieder, Chöre und Kantaten vor einem größeren Publikum erfolgreich zur Aufführung kamen. Später folgte Berlin, wo sich sogar ein Hugo Wolf-Verein bildete, dessen Aufgabe die Pflege der Wolfschen Kunst war. Diese Kunst eroberte so allmählich die deutschen Herzen. Wolf ging vom Liede und von anderen kleinen Formen zur Oper über und sein „Corregidor" wurde 1896 in Mannheim, 1898 in Straßburg aufgeführt. Wien mußte endlich nachkommen; aber es ging dort zäh und langsam. Noch 1897 waren Hugo Wolf-Konzerte in Wien von Publikum schlecht und von den Berichterstattern der großen Blätter gar nicht besucht. Auch hier ward jetzt ein Hugo Wolf-Verein gegründet, der es trotz der angehenden Berühmtheit Wolfs im „Reiche" (was für liebevolle und gründliche Aufsätze über ihn brachten doch die angesehensten reichsdeutschen Blätter und musikalischen Fachzeitschriften!) im Heimatlande des Künstlers gar nicht leicht hatte. Die Pforten der Wiener Hofoper blieben dem unglücklichen Schöpfer des „Corregidor" verschlossen und öffneten sich ihm erst nach seinem Tode.

Der Tod aber lauerte schon lange auf ihn und schickte einen seiner schrecklichsten Boten voraus, den Wahnsinn. Die

äußeren Verhältnisse Wolfs waren jetzt geordnete. Die Schar von aufrichtigen Freunden und Verehrern, deren Mittelpunkt er geworden war, nahm ihm alle Bürden von den Schultern. Durch ihre werktätige Unterstützung wurde es ihm möglich, seine Lieder in die Welt zu schicken, noch ehe sich die Verleger darum rissen; durch sie fand er immer wieder ein trauliches Heim, eine angenehme Sommerfrische, eine ruhige Stätte zum Sinnen und Arbeiten. Von den Vielen, deren moralische und materielle Förderung Wolfs Pfade sorglich begleitete, wären besonders zu nennen: Adalbert von Goldschmidt, der Komponist, Friedrich Eckstein, ein enthusiastischer Sonderling, die Familie des Hofjuweliers Köchert, wo Wolf zeitweilig ganz „zu Hause" war, das Ehepaar Lang, Frau Rosa Mayreder-Obermeyer, die das Libretto zum „Corregidor" verfaßte, Dr. Heinrich Potpeschnig in Graz, zuletzt noch Paul Müller, der Gründer des Berliner, Dr. Michael Haberlandt, der Gründer des Wiener Wolf-Vereins, und Edmund Hellmer, ein Sohn des Bildhauers gleichen Namens. Diese und alle anderen, die auf Anregung und Vermittlung der Genannten wenigstens vorübergehend an dem Lebenswerke Wolfs mithalfen — nicht zu vergessen die schwäbischen Freunde! — dürfen dreierlei Verdienst für sich in Anspruch nehmen: daß sie die hohe Begabung Wolfs rasch erkannten und sich ihrem Zauber ohne kritische Bedenken hingaben; daß sie sich durch das Rauhe und Unberechenbare seines menschlichen Wesens in der Teilnahme an seinem Schicksale nicht beirren ließen; und daß sie stets den — nur der verstehenden Liebe und ehrfürchtigen Bewunderung gegebenen — feinen Takt beobachteten, der es ihnen erst ermöglichte, den Empfindlichen durch ihre „Wohltaten" nicht zu verletzen. Wer das Verhältnis Wolfs zu seinen Freunden kennt — und es gibt wunderschöne Briefe von ihm, aus denen es klar hervorleuchtet — der muß aber auch ihm selbst das Zeugnis ausstellen, daß er ein braver Freund war,

daß er nicht nur den Feinden grollen, sondern auch jenen treu und dankbar sein konnte, die es verdienten, daß ihm zarte Rücksicht, warme Zuneigung keineswegs fremd blieb. Aber es war doch immer etwas Zurückhaltendes in ihm, das sich nicht selten zum beleidigenden Mißtrauen steigerte. Ja, er konnte Liebe wecken und hat sie geweckt, in so reichem Maße, daß dies allein seinen Charakter über alle Verdächtigungen erhebt; nicht nur von seinen Liedern, auch von seinen Worten und Blicken schien etwas auszugehen, was jeden, der andächtig lauschte und tief hineinsah, unwiderstehlich an ihn kettete. Burschikos-gemütlich und ganz unbefangen-kindlich, ja selbst töricht-kindisch konnte er sein und in solchen glücklichen Stunden der Selbstvergessenheit war er ein bestrickender Mensch. Aber seine Freunde zitterten auch in solchen Stunden; wußten sie doch, daß ein Dämon in ihm seinen Sitz hatte und daß die unschuldigste Veranlassung, irgend ein unbedachtes Wort oder auch das Verschweigen des just von ihm gewünschten Wortes, den schlummernden wecken konnte. Oft war die Ursache überhaupt nicht zu entdecken, warum Wolf plötzlich schief nahm, was ihm sonst gefallen hatte, und warum er auf einmal seinen Nächsten so entgegentrat wie etwa als Kritiker des „Salonblattes“ einem ihm unsympathischen Künstler. Er wußte oft selbst, daß er ohne Grund beleidige, aber er mußte es tun, der Dämon wollte es, und reuig, beschämt trachtete er den Fehler gut zu machen, ohne doch vor Rückfällen sicher zu sein. So litt er an sich selber, mehr als die andern an ihm, und das Pathologische dieser inneren Widersprüche konnte sich seiner intellektuellen Betrachtung nur wieder als ein neuer Grund zur Unzufriedenheit, zur Betrübnis, ja zur Selbstquälerei darstellen; er war durch sein Wesen unglücklich, nicht etwa nur durch sein widriges Geschick, und als er dies erkannte und das Unentrinnbare seiner Lage durchschaute, da mußte er — da er ja trotzdem gut war und am Leben Freude

hatte — erst recht tief unglücklich werden. So hat denn auch keine günstige Wendung des Geschickes ihm sichtlich wohlgetan. Als endlich die Verleger kamen, als es Honorare und Tantièmen gab — wenn auch noch lange nicht so, daß er davon hätte anständig leben können — da linderte dies nicht im geringsten seine Aufgeregtheit, da kam nicht etwa eine frohe Zuversicht über ihn, eher bohrte er sich jetzt erst recht in den prophetischen Gedanken hinein, daß sich mit seinen Sachen nach seinem Tode ein schönes Geld verdienen lasse, und die Huldigungen, die man ihm entgegenbrachte, nahm er als etwas Notwendiges, längst Erwartetes, nicht mehr sonderlich Beglückendes auf. Wie hatte er als Kritiker auch am Erhabensten immer noch die schwachen Seiten herausgefunden und alles, was nicht geradezu erhaben war, in der Regel vernichtend abgetan! Ihm selbst aber durfte man nicht mit dem kleinsten Vorbehalt kommen, wenn man seine Schöpfungen kritisierte. „Wenn die Leute mir doch vorher ihre Manuskripte zur Begutachtung einsenden wollten!" schreibt er nach der Lektüre einer von ihm selbst als „gut, mitunter sehr gut" bezeichneten Besprechung, die aber doch nicht jede Note von Wolf für klassisch hielt und auch noch andere Komponisten neben ihm gelten ließ. Als Theodor Helm, der, gleichwie für Bruckner, so auch für Wolf mutig kämpfte, einmal nicht genau so geschrieben hatte, wie Wolf selbst es ihm vorschrieb — das Wort ist hier buchstäblich zu nehmen — da war die Folge eine Entfremdung, die eigentlich nicht aufhörte, als Wolf geraume Zeit später in einem gnädigen Manifest seinem kritischen Pionier für alle Mühe und Freundschaft kühl dankte. Der Brief war in den verbindlichsten Formen gehalten, aber er hatte kein individuelles Gepräge. Wenn Wolf „verbindlich" war, war er kühl bis ans Herz hinan. Wolfs Briefe sind sonst so lyrisch-individuell wie Gedichte, die nach Musik verlangen; sie enthalten ekstatische Ausbrüche der Selbstvergötterung, wenn ihm etwas Schönes

gelungen war, und dann später, in den neunziger Jahren, die erschütterndsten Schreie wegen zeitweiligen Versiegens der Schaffenskraft, größten physischen Unbehagens, vollständiger Mutlosigkeit. „Harmonisch" war diese Natur nicht und wenn der Philister hier Spuren von Größenwahn, fixen Ideen und allerlei Verrücktheit feststellen mochte, so sollte er diesmal leider recht haben. 1897 brach die nicht wegzuleugnende Geisteskrankheit zum ersten Male aus und nach einer vorübergehenden, scheinbaren Heilung im folgenden Jahre wieder. Wolf spürte die Nähe des Unheils, machte einen fruchtlosen Selbstmordversuch und wurde dann auf sein eigenes Ansuchen in der niederösterreichischen Landesirrenanstalt in Wien untergebracht, die er erst als Entseelter verließ.

Für den Irren sorgte nun auch der Staat in Gemeinschaft mit den treuen Freunden. Und die Welt wußte jetzt allenthalben, daß man Wolfsche Lieder singen müsse, wenn man mit der Kunst gehen wolle. Auch die Wiener Konzertsäle hallten jetzt von Wolfschen Liedern. Die größten Berühmtheiten der Gesangskunst dienten eifrig der Wolfschen Muse und manche alternde Berühmtheit brachte es so zu neuen Wirkungen. Noch zu seinen Lebzeiten konnte der „Nachlaß" des geistig Begrabenen gesichtet werden: instrumentierte Lieder, gemischte Chöre, auch das Opernfragment „Manuel Venegas", das ergreifende Zeugnis seiner letzten klaren Stunden, wurden der Öffentlichkeit übergeben. Der „Corregidor", sein Schmerzenskind, kam in Prag und Graz zur Aufführung; allerdings noch nicht in Wien. Aber nach seinem körperlichen Tode, der am 22. Februar 1903 eintrat, doch auch in Wien. Die „Penthesilea" gelangte im Wiener Konzertverein zu demonstrativen Ehren und man sah, daß die Fehler der Instrumentation leicht genug zu verbessern waren. Hätten die Philharmoniker, die sich erst 1910 zu einer Aufführung entschlossen, schon 1886 das Werk aufgeführt, wer weiß, wie viele

weitaus reifere und bedeutendere Orchesterwerke Wolf uns noch geschenkt haben würde. Ja, wer weiß — wie wohl innere Gründe dagegen sprechen —: vielleicht waren auch dem Dramatiker Wolf höhere Lorbeeren beschieden als jene des „Corregidor", wenn dieses Werk noch zu seinen gesunden Lebzeiten auf die Wiener Hofbühne gekommen wäre. Aufführen, aufführen! Das ist das einzige Mittel, die Talente und die Genies schaffensfroh zu erhalten und sie immer wieder durch sie selber zu befruchten und anzufeuern. Und ein Hugo Wolf, wie er einmal war, ist durch all die Verspätungen nicht nur in seiner Entwicklung gehemmt, sondern ganz gewiß auch in seiner Gesundheit gestört und dem Tode näher gebracht worden. Wer solche Keime in sich trägt wie Hugo Wolf, für den sind Schmerz und Enttäuschungen auch körperliches Gift. Es wäre ruchloser Optimismus, wollten wir uns damit trösten, daß Wolf ja doch seine „Mission" erfüllt hat, daß er in rastloser, fieberhafter Tätigkeit zum Schöpfer und Vollender des modernen Liedes wurde. Gerade weil sein „Corregidor", seine „Penthesilea", sein Streichquartett, die italienische Serenade, die Kantate „Christnacht", die Musik zum „Fest auf Solhaug" nicht so bedeutend sind wie seine Lieder und trotzdem in jedem Takte einen begnadeten Musiker offenbaren, müssen wir es tief beklagen, daß ihm keine ruhige Entwicklung, kein Ausreifen auf allen musikalischen Gebieten vergönnt war, die er überhaupt betrat. Als künstlerische Kraft genommen war Wolf neben Bruckner zweifellos der genialste Musiker der letzten Jahrzehnte; unvergleichliche Kunstwerke hat er uns nur in der Mehrzahl seiner Lieder hinterlassen. Die Tat seines Lebens war das Wolfsche Lied.

III.

Er selbst hat genau gewußt, was diese Tat zu bedeuten hatte. Sie besteht in wesentlichen darin, daß er, wenn er Lieder

komponierte, zunächst gar nicht den Musiker zeigen wollte, sondern nur im Dichterworte lebte. Durch die thematische Behandlung der „Begleitung", die darum keine Begleitung mehr war, sondern zum symphonischen Gebilde wurde, und durch die ganz freie Behandlung der Singstimme, die einen melodischen Kontrapunkt zum „begleitenden" Klavierstück bildete, ist er fähig geworden, Gedichte in Musik zu setzen, die vordem für unkomponierbar galten, und ihren Gehalt auf eine unerhört vollkommene Weise musikalisch zur Geltung zu bringen, sie wirklich ganz in Musik auf- und übergehen zu lassen. Heute ist das Verfahren Wolfs das allgemein gültige, jeder namhafte Komponist hat es sich angeeignet; aber noch vor fünfzehn oder zwanzig Jahren hat es Befremden erregt, und wo seine Lieder zum erstenmal starken Eindruck machten, da war man immer erstaunt darüber, wie plastisch-eindringlich einem das Gedicht aus der Wolfschen Musik entgegentrat. In dieser Richtung bewegten sich denn auch seine Erfolge: sie waren zugleich Erfolge der Dichter. Des halbvergessenen Möricke zarte Lieder wurden durch ihn zu einem poetischen Hausbuche jedes musikliebenden Deutschen; die versunkenen Gärten Eichendorffscher Romantik ließ er wieder blühen und rauschen; und Goethe, der leibhaftige Goethe trat wie ein Gegenwärtiger vor uns hin, als er in Wolfs Tönen zu reden anfing. Aber auch die kernige Schalkhaftigkeit Gottfried Kellers und der leichte Scherz südlicher Romanzen wird in diesen Tönen ebenso ungezwungen laut wie das ekstatische Schluchzen alter Marienlieder und der abgrundtiefe Ernst der Gesänge Michelangelos. Es gibt keine von seinen Dichtern berührte Natur- oder Seelenstimmung, für die Wolf nicht auch in seiner Sprache das rechte Wort gefunden hätte. Neben Großem und Lieblichem finden wir da jenen berauschend-köstlichen Humor, der Wolf auch im Leben auszeichnete, ohne doch

über seinen Dämon Herr zu werden. Und in diesem Reichtum von Erfindung und Empfindung bewährt sich vor allem eine früher noch nicht dagewesene Kunst der Verdichtung, die in gedrängtester Fassung, mit dem geringsten Aufwande äußerer Kraftentfaltung, das Bedeutsamste und Intimste rasch und deutlich zu künden vermag, ohne den Schritt des Dichters zu hemmen, ohne den vorwärts eilenden Fluß der Gedanken aufzuhalten.

Die Musik hat sonst im allgemeinen das Bestreben, bei ihrem Gegenstande zu verweilen und seinen Stimmungsgehalt so recht auszuschöpfen. Sie will dabei nicht nur den besonderen Vorteil nützen, den ihr die Macht des „Ausdruckes", der von keiner anderen Kunst erreichten, unmittelbar wirkenden Gefühlssprache bietet, sondern dieses Bestreben hängt auch mit ihren formalen Eigenschaften zusammen. Ihre wesentliche Form, wenn man so sagen darf — und nirgends sind das Wesen und die Form so unzertrennlich wie in einem musikalischen Gebilde — die wesentliche musikalische Form, in der auch alle Elemente des Rhythmus und der Harmonie und alle „Ausdrucks"-Möglichkeiten mit enthalten sind, ist die Melodie, also eine Folge von Tönen, welche eine gewisse Zeit in Anspruch nimmt. Viel weniger Zeit braucht der Dichter, um Begriffe zu formulieren. Daraus ergibt sich ein Mißverhältnis beim Zusammenwirken von Dichter und Musiker, welches klugen und gebildeten Gegnern der modernen Bestrebungen keineswegs entgangen ist. Sehr richtig bemerkt Graf Theodor Heusenstamm: „Nehmen wir zum Beispiel an, die Aufgabe beider sei, auszudrücken ‚Ich liebe'; zwei Worte hierzu genügen dem Dichter, während der Musiker, um die beabsichtigte Stimmung (denn nur an diese, nicht an den Begriff kann er sich wenden) hervorzurufen, eine ganze Genesis dieser Empfindung schöpferisch gestalten muß, um die gewünschte Wirkung zu

erzeugen"*). Bekanntlich greift nun der Musiker zu dem Auskunftsmittel, die Dichterworte zu wiederholen. Zu der süßen, langatmigen Melodie, zu dem breit ausgesponnenen Tonstück, in dem die Melodie sich fortsetzt, steigert und verwandelt, zu dem wunderbaren Aufgebot von Klängen, die uns „eine ganze Genesis" der Liebesempfindung schildern sollen, stammelt der Sänger immer und immer wieder nur die beiden Worte: „Ich liebe". Das mag bei alten Operntexten hingehen, deren Verfasser von vorne herein nur die kargsten Worte für die einfachsten Begriffe wählten und alles Weitere getrost dem Musiker überließen. Aber bei einem ohne Rücksicht auf die Musik sorgsam ausgeführten, literarisch wertvollen Gedichte kann uns auch die sparsamste Wiederholung einzelner Worte oder Verse, aus rein musikalischer Willkür, schon als Barbarei erscheinen. Nur die zwingende Kraft der Musik, die unser Inneres so ganz auszufüllen vermag, daß wir alles Außer-Musikalische während des Hörens gar nicht mehr wahrnehmen oder beachten, läßt uns auch die Veränderungen des Textes übersehen. Wir erblicken im Text nur eine Anregung des Musikers und nehmen selbst nur so viel von dem Wortlaute dieser Anregung zur Kenntnis, als wir zum besseren Verständnisse des eben aus einer bestimmten Anregung hervorgegangenen Musikstückes unbedingt nötig haben. Im übrigen schaukeln wir uns willig und gedankenlos auf den Wogen der Musik. So etwa bei Schumann, der die Poesie ganz in seine Musik aufnahm.

Wolf ist Schumanns Antipode. Er läßt die Musik in der Poesie aufgehen. Nie und nirgends hat er es bloß auf den Stimmungszauber abgesehen, stets bringt er auch das Wort zu Ehren, ja er verfolgt es bis in seine geheimsten Tiefen, er

*) „Im Abendstrahl". Dichtung und Betrachtung von Theodor Graf Heusenstamm. Zweiter Teil. Leipzig 1884. (Gesammelte Werke von Theodor Graf Heusenstamm. Band VI. Wien 1900.)

ergründet alle seine Rätsel und vollbringt geradezu das Erstaunliche, daß nicht leicht ansprechende oder schwer verständliche Gedichte durch seine Töne zu einer überzeugenden Schönheit und Klarheit gelangen. Auch bei Richard Wagner kommen wir häufig gar nicht zum Bewußtsein, Musik zu hören, sondern schauen nur gleichsam durch das erhellende, durchsichtig machende Medium der Töne auf den tiefsten Grund der Worte und der in ihnen sich aussprechenden Gestalten und Vorgänge: der Eindruck, den wir empfangen, ist im reinsten Sinne und im höchsten Maße ein poetischer. Was nun aber hier, bei Wagner, in der persönlichen Einheit des Dichters und des Musikers und in der Gleichzeitigkeit des dichterischen und des musikalischen Schaffens Erklärung und Begründung findet, das ist bei Wolf doch etwas ganz Anderes, Außerordentliches. Er erweckt tote Dichter zum Leben, er verhilft fremden Individualitäten zum Siege, er zeigt uns längst vorhandene Werke zum ersten Male in ihrer wahren Vollendung, und das alles mit seiner in der Erfindung und in der Mache sogar ausgesprochen subjektiven Musik, die kaum je an ein Vorbild erinnert und sich weder der üblichen Struktur noch wohlbekannter Melismen bedient. Man begreift, daß dies nur möglich war bei einer inneren Wahlverwandtschaft zwischen Wolf und den von ihm komponierten Dichtern und bei dem nie verleugneten Bestreben Wolfs, sich den Dichtern völlig unterzuordnen und seinen musikalischen Entwurf, sowohl die Form des Ganzen als auch das pulsierende Leben der einzelnen Teile, ausschließlich von der dichterischen Vorlage bestimmen zu lassen; daß es ihm also auch unmöglich war, ein Lied zu komponieren, dem er innerlich fremd gegenüberstand. Technisch aber war das Gelingen seiner Aufgabe undenkbar ohne jene Kunst der Verdichtung. Wolf wäre wirklich imstande gewesen, um das Heusenstammsche Beispiel wieder aufzunehmen, die beiden kurzen Worte „Ich liebe“

in einer kurzen ein- bis zweitaktigen Phrase nicht nur so schön und eindrucksvoll zu gestalten, daß wir dabei wie von Liebeswogen überflutet werden, sondern auch noch mit der besonderen Farbe zu schmücken, die der dichterische Zusammenhang erheischt. Und er wäre imstande gewesen, in den beiden nächsten Takten eine diamentral entgegengesetzte Empfindung nicht minder knapp und eindringlich hinzustellen, und zwar wieder mit jener eigentümlichen Färbung, welche durch die Handlung, die Charaktere und das Ort- und Zeitkolorit des Gedichtes und durch den persönlichen Ton des Dichters bedingt sind. In vielen seiner Lieder ist ihm derartiges gelungen. Man kann sagen, daß es ihm überall gelungen ist, wo es notwendig war. Auch er kennt die Freude an der Melodie, am Spinnen des melodischen Fadens. Aber er verleiht seinem Melos eine sensitive Beweglichkeit ohnegleichen und wirkt oft mit einer einzigen harmonischen Wendung so erschütternd wie andere berühmte Musiker nur mit völlig ausgewachsenen, großen Themen. Wort- und Verswiederholungen, die nicht vom Dichter selbst vorgeschrieben sind, und die sonst so beliebte Wiederaufnahme der Anfangszeilen eines Gedichtes am Schlusse des Liedes findet man bei Wolf höchst selten und nur dann, wenn es nicht so sehr musikalisch erwünscht, als vielmehr auch poetisch geboten ist. Jedes Wort, jeder Begriff erhält bei ihm sofort sein wie angegossen sitzendes und keines weiteren Aufputzes bedürftiges musikalisches Kleid; in einer beim Lesen ungeahnten Plastik treten nun die Worte vor uns hin und verraten uns ihre innerste Bedeutung; und was hinter den Worten lebt, was wir beim Lesen „zwischen den Zeilen" suchen müssen, was nur unsere Phantasie oder unser Nachdenken dem Dichter abgewinnt, das lebt und webt — „alles sagend" — in den Tönen der „Begleitung", richtiger: des musikalischen Mutterschoßes, aus dem uns das Gedicht emporzusteigen scheint. Es ist keine Übertreibung, wenn

behauptet wird, daß manche Gedichte von Mörike und von Goethe, die, literarisch genommen, nur für Kenner und Feinschmecker vorhanden waren, durch Hugo Wolf dem dankbaren Verständnisse des gesamten deutschen Volkes erschlossen und so durch ihn dem Volke eigentlich erst geschenkt wurden. Der Antipode Schumanns ist der Erbe und Nachfolger Franz Schuberts.

In der Tat, von Schubert hat Wolf schließlich mehr gelernt als von Richard Wagner, seinem musikalischen „Obergott", der für die Liederkomposition aber ganz und gar nicht vorbildlich sein konnte. Just Wagner schwelgt ja auch gern in Stimmungen und überwältigt uns so oft durch den dionysischen Taumel einer Orchestersprache, in der das Wort der Dichtung förmlich untergeht. Die weite und kühne Anlage seiner dramatischen Schöpfungen ermöglichte und rechtfertigte diese Breite und Rücksichtslosigkeit der symphonischen Ausführung. Dort aber, wo vor allem das Wort und der Gedanke im Drama ihr Recht verlangen, bringt Wagner, bei der äußersten Zurückhaltung in der Entfaltung der musikalischen Mittel, die großen Zusammenhänge und den tieferen Sinn der Dichtung durch die angemessene Verwendung der sogenannten „Leitmotive" zum Ausdruck; Motive, welche zugleich ein dramatisches und ein musikalisches Motiv bedeuten und daher, so oft sie in der Musik auftauchen, auch einen Zug des Dramas enthüllen. Dieser Stil ist für das Lied nicht zu gebrauchen. Schon der geringe Umfang des Liedes verwehrt die Anwendung ähnlicher Grundsätze. Die Forderung, daß der Musiker den Dichter nicht umbringen dürfe, sondern erst recht zur Geltung bringen müsse, war durch Wagner auch für den Liederkomponisten eine unabweisbare geworden. Maßgebend für die Entwicklung des Liedstiles war aber nicht Wagner, sondern Schubert, der es in unerhörter Weise verstanden hatte, über das bloße Festhalten der Grundstimmung

hinaus den feinsten Gefühls- und Gedankengängen einer Dichtung nachzuspüren und ihnen in den unvergleichlichsten Biegungen und Brechungen der melodischen Linie zum musikalischen Ausdrucke zu verhelfen, ohne die Form des Liedes zu sprengen. Die Art, wie Schubert das Dichterwort musikalisch zu durchdringen und zu beleben wußte, mochte selbst für Wagner, an den man jetzt zuerst denkt, wenn von moderner Musik die Rede ist, als schwer zu überbietendes Beispiel und Muster dienen. Schuberts Lieder klingen noch heute, im Zeitalter Hugo Wolfs, ganz modern. Daß Schubert seine Art nicht immer mit voller Sicherheit behauptete und bisweilen Schranken des Ausdrucks und der Gestaltung fand, lag nicht etwa in einem Mangel seiner universellen Begabung, sondern in den beschränkten Mitteln und Formen, die ihm zu seiner Zeit und zu seinem Zwecke zur Verfügung standen. Um alle Ziele zu erreichen, denen Schubert zustrebte, dazu gehörte die unbegrenzte Ausdrucksfähigkeit der modernen Musik, die wir Berlioz, Liszt und Wagner verdanken. Durch deren Schule mußte Wolf hindurch gegangen, mit ihrem Rüstzeug mußte er versehen sein, um im Geiste Schuberts als ein Berufener weiterschaffen zu können. Was ihn nun Schubert hie und da überlegen macht, das ist die Schule und das Rüstzeug. Aber grundfalsch wäre die Meinung, Wolf habe an die Stelle Schubertscher Einfachheit eine verwirrende Häufung von Kontrasten, eine überladene Ausmalung des Details gesetzt. Im Gegenteil: Die moderne Technik ermöglicht zwar eine größere Detaillierung des Ausdrucks, aber trotzdem auch eine noch größere Einfachheit und stärkere Einheitlichkeit, als die frühere, manchmal etwas ungelenke Methode. Kontraste und Übergänge, die früher entweder gar nicht oder nur mit derben Griffen, ruckweise, sprunghaft, scharf betont zur Darstellung gebracht werden konnten, lassen sich jetzt ganz leise, wie im Fluge, als Ahnung, als Symbol zum Ertönen

bringen, ohne daß das musikalische Gefüge einen Augenblick ins Wanken gerät. Wolf, der geborene Lyriker, geht allzu heftigen dramatischen Spannungen beinahe vorsichtig aus dem Wege und der Verlockung zur leeren Tonmalerei oder zu rhythmischen und dynamischen Übertreibungen erliegt er kaum ein einziges Mal. Was uns anfänglich so erscheinen mag, sind gewöhnlich nur die mechanischen Schwierigkeiten, die der Sänger oder Spieler zu überwinden hat. Sind diese einmal überwunden, hat die geistige Schöpfung Wolfs auch den rechten Körper in Klang und Sang gewonnen, so merkt der Hörer nichts von einem Zuviel und bewundert die weise Mäßigung in der Wahl der Mittel, die uns den klassischen Meister offenbart. Den Gipfel der „Klassizität" hat Wolf im „Italienischen Liederbuch" erreicht. Hier sehen wir die unfehlbare Sicherheit dieser musikalischen Begabung, der die kleinsten Gebilde genügten, um das Größte laut werden zu lassen. Man kann sich nichts Kürzeres und Einfacheres denken, das zugleich von solcher Fülle wäre. Man müßte von Raffinement sprechen, wenn nicht alles so natürlich, so notwendig und so schön wäre. Die ganze Art der Mache, namentlich auch die Deklamation, gibt vollendete Beispiele für jene Kunst, die Richard Wagner meint, wenn er von einer Verbindung der Musik und Poesie spricht, bei welcher die erstere, „ohne gänzlich zu schweigen, dem gedankenvollen Elemente der Sprache sich so unmerklich anschmiegt, daß sie diese fast allein gewähren läßt, während sie dennoch sie unterstützt", belebt, emporhebt, die Sprache zum Gesang werden läßt. Diese Lieder gleichen Tautropfen, in denen sich eine Welt spiegelt.

Neben diesen schimmernden Kleinodien verblaßt der „Corregidor". Die Entstehung der Oper fällt in die Zeit des italienischen Liederbuches und es verrät sich dies auch in ihrer Faktur. Der Schöpfer jener kleinen, aber beispiel=

losen Kunstwerke war schon zu artistisch-vornehm, zu kapriziös, zu sehr „Ziseleur“ und „Kleinkünstler“ geworden, um noch den großen Atem, den befreienden Schwung, das al fresco der Leidenschaft aufzubringen, wie es die Bühne erfordert. Allerdings war ihm auch der Text verhängnisvoll — der einzige nicht gute Text, den er je komponiert hat. Die Novelle „Der Dreispitz“ von Alarcon hatte es ihm angetan; aber was ihm Frau Mayreder — nach langwierigen Verhandlungen — endlich zur Verfügung stellte, das war auch nur eine Novelle in Versen, kein Drama. Immerhin hätte auch dieses novellistische und vor lauter epischen Elementen sogar unklare Theaterstück die Grundlage einer Komposition abgeben können, aber doch nur dann, wenn ein beträchtlicher Teil des Dialoges gesprochen worden wäre und bloß die rein lyrischen und die zur Not dramatischen Momente Musik gewonnen hätten. Also eine komische Oper älteren Stiles, entweder in der gemütlichen Weise Lortzings oder in der anmutig-prickelnden der französischen Spieloper behandelt. Wolf dagegen wollte etwas anderes; er wollte die durch Wagner vorbereitete moderne komische Oper — durchkomponiert, mit Leitmotiven u. dgl. m. Trotzdem blieb er seinem jüngsten Stile, dem der größtmöglichen Verdichtung, treu; er „verdichtete“ jede Szene und jedes Wort, statt sie „zur höchsten Fülle auszudehnen“, wie es der Wagnersche Stil bedingt; er schuf nicht ein Ganzes, sondern bloß Teile und setzte sein „Drama“ musivisch aus Kostbarkeiten zusammen, die das geschwätzig-breite Gerede und Getue auf der Bühne erst recht aufzeigten; dabei verfiel er im einzelnen aber doch ganz in die Wagnersche Diktion und wurde manchmal gerade dort pathetisch à la Wagner, wo der am wenigsten zureichende Grund dafür vorhanden war. Die viel zu dicke, wenn auch klangschöne und interessante Instrumentation stand nicht nur im Widerspruche zu den theatralischen Vorgängen, sondern überhaupt zu den Gesetzen des Theaters und der

Bühnenwirkung und ganz besonders auch zu der zarten, echt Wolfschen Physiognomie der vielen kleinen Lieder und lyrischen Miniaturszenen, die den Reiz des Werkes bilden. Gerade diese reizvollen Gebilde, die so leichtfüßig vorüberhuschen, verwehren den richtigen Gesamteindruck. Das ist doch alles gar zu intime Musik, das ist ja wirklich schon raffiniert und offenbart anderseits eben nur die Schwäche des Dramatikers oder sagen wir: die Vorzüge eines feinen Künstlers, dem aber „die notwendige Trivialität der Bühne" (ein glückliches Wort Wilhelm Kienzls in seinem Wagnerbuche!) allzu fremd war.

Das geistige Bild Hugo Wolfs erleidet dadurch keinen Schaden. Überblicken wir den Umkreis seines Schaffens und messen wir ihn nach seinen höchsten Vollbringungen, so gewahren wir einen genialen Musiker, der zugleich ein denkender Kopf und eine bedeutende Persönlichkeit war; einen Musiker, der vor allem auch darin so recht modern heißen durfte, daß er der Literatur nahe stand. Die Wahl der Gedichte, welche er komponierte, bezeugen seine Bildung und seinen Geschmack. Aus seinen Briefen und aus den Erinnerungen seiner Freunde wissen wir, daß da auch, trotz seiner mangelhaften Schulung, jeder Zufall und jeder äußere Einfluß ausgeschlossen war, daß Wolf unermüdlich nach literarischen und philosophischen Kenntnissen strebte und im Erfassen und Beurteilen dichterischer Werte eine Reife und Selbständigkeit bekundet, die nicht nur bei Musikern selten ist. Ja, wiewohl er als Musikrezensent „schuldig" geworden, mochte man sein Urteil in Fragen der Dichtkunst höher stellen als jenes in musikalischen Fragen. Er selbst war nahe daran, ein Meister des Wortes zu werden, nicht in seinen Kritiken, aber in seinen Briefen. Wolf lebte nicht egoistisch einseitig in seinem musikalischen Elemente, sondern immer im Ganzen der Kultur. Der Verkehr mit ihm war — abgesehen von seinen persönlichen Härten und Wider-

vorstigkeiten — auch für jeden gebildeten Nichtmusiker interessant, lehrreich, anregend und befruchtend, so wie er selbst einen gescheiten Nichtmusiker schon von weitem einen dummen Musiker vorzog. Mehr aber als der Intellekt galt ihm der Charakter. Und er selbst war ein Charakter, trotz aller Schrullen, Launen und befremdenden Gewohnheiten, die ja zum größten Teile mit seiner Krankheit zusammenhingen. „Strenge, herbe, unerbittliche" Wahrhaftigkeit forderte er im Leben und in der Kunst. Und eben diese Forderung machte ihn in der Kunst so siegreich und im Leben so unglücklich. Sie machte ihn hart und ungerecht gegen andere und grausam gegen sich selbst.

Merkwürdig, daß der Musiker, der sich den Dichtern nur mit heiliger Scheu nahte und einem Mörike geradezu frisches Herzblut zuführte, einmal sagen konnte, die Musik sei ein Vampyr, sie sauge den Dichtern das Herzblut aus. Merkwürdig und dennoch vielsagend. Es klingt wie ein Bekenntnis. Dieser nervöse Mann, der so kurz lebte, so hastig schuf und immer in Kämpfen und Krämpfen lag, fühlte, daß etwas Verderbenbringendes, etwas Furchtbares in ihm war, daß das Unheil mit ihm ging, und er warnte jeden, sich mit ihm einzulassen. Er zählte sich zu den „Unterirdischen, Bohrenden, Grabenden, Untergrabenden, mit Nietzsche zu reden", und haderte mit den leichtsinnigen, genußfrohen Menschen, die diesen selbstquälerischen Ernst nicht verstehen wollten oder nicht loben konnten. Er war eine tragische Natur, die einsam blieb und nach innen verbluten mußte. Aber er verblutete ohne Pose. Jede Koketterie war ihm fremd; weltenfern von der Art der Gigerln und Snobs, die die „moderne Kunst" unsicher machen, die des äußerlich so wenig glatten, alle Weltklugheit verachtenden, ungebärdigen Hugo Wolf. Sonst freilich war er ein moderner Mensch, nicht nur mit einem heißen Herzen, sondern auch mit einem heißen Verstande, frühreif und

hellsichtig. Doch die Flamme, die ihm leuchtete, sie verzehrte ihn. In jungen Jahren, im eifrigen Schaffen, im Genusse der ersten schönen Erfolge brach ihn das Siechtum, fällte ihn der Tod. Mit schrillen Dissonanzen endete der Gesang seines Lebens.

Dürfen wir ihn, den Ungemütlichen, den Einseitigen, den Fanatiker, den Besessenen, im Ernst mit Schubert vergleichen? Mit Schubert, dem Gemütlichen, dem Behaglichen, dem zu Zeiten Melancholischen, der aber niemals prometheischen Trotz, niemals angstvolle Verzagtheit zur Schau trug. Mit Schubert, bei dem sich auch alles wie in einen inhaltsschweren Traum zusammendrängte, dem auch nur eine ganz kurze Spanne Zeit für sein reiches Schaffen vergönnt war, der aber in dieser Spanne Zeit und unter äußeren Umständen, die seine Absichten wenig förderten, und trotz der Sorglosigkeit seines Charakters, der Oberflächlichkeit seiner Kenntnisse und der verführerischen Leichtigkeit seines Schaffens dennoch immer Neues suchte und erprobte und unendlich vielseitig war, der für das Lied, die Symphonie, die Kammermusik und andere Gattungen gleich bahnbrechend und richtunggebend wurde. Mit Schubert, der als Ganzes, als wirkende Persönlichkeit gewiß viel größer als Hugo Wolf war. Dieser zählt zu den Spezialisten, jener war ein universeller Geist in der Tonkunst. An vollendeter Meisterschaft auf seinem eigensten Gebiete war aber der Schüler dem Lehrer trotzdem ebenbürtig. Hierin zeigt sich eben die Bedeutung der „Klassiker" und der Wert des technischen Fortschrittes in der Kunst. Diejenigen, welche wir Klassiker nennen — das gilt auch von der Literatur und von den bildenden Künsten — haben nicht bloß unsterbliche Werke hinterlassen, sondern vor allem auch durch die Universalität ihrer Begabung und die Größe ihrer Kunstanschauung befruchtend gewirkt. Eine Fülle von Anregungen geht auch von ihren minder vollkommenen Werken und selbst von ihren

Irrtümern und mißglückten Versuchen aus, und namentlich technische Probleme werden durch sie noch mehr aufgeworfen als zur Lösung gebracht. Da bemächtigen sich nun gerade die Nachahmer, die Techniker, die Klügler und die Anempfinder dieser geistigen Hinterlassenschaft und bringen durch ihre oft recht überflüssig erscheinende Arbeit die Kunst äußerlich doch um vieles weiter, bis eines Tages der Mann aufsteht, der nun erst in der Lage ist, ein Werk zu schaffen, einen Stil zu bilden, deren Art und Wesen die Klassiker geahnt, gesucht, verkündet haben und deren Schöpfung oder Ausgestaltung nichts desto weniger dem „Epigonen" vorbehalten blieb. Darum hat „Epigone" nicht nur als Scheltwort, sondern auch als Ehrentitel zu gelten. Der Spezialist ist ohne den Universellen, der Epigone ohne den Klassiker allerdings nicht möglich. Aber groß bleibt doch stets der Ruhm desjenigen, der ein Werk schuf, einen Stil formte, welche dauern werden, und ohne den die Kunst und die Menschheit ärmer wäre.

Wolf ist auf seinem Spezialgebiete von so tiefgehender Bedeutung und hat in seinen vollkommensten Werken so unanfechtbare „klassische Muster" hinterlassen, daß er den nicht bloß in die Tiefe, sondern auch in die Weite wirkenden Universalklassikern in der Geschichte seiner Kunst schon recht nahe kommt; man möchte ihn ein Spezialgenie oder — je nach der Ordnung, die man aufstellt — ein Genie zweiten oder dritten Ranges nennen. Aber ein Genie war er, nicht nur in seinen höchsten Augenblicken, sondern auch darin, wie sein ganzes, dem Schauen und Schaffen geweihtes Leben eigentlich bloß in den Dienst dieser höchsten Augenblicke gestellt war. Und so strahlt sein Name hell und rein, wundersam leuchtend, aus dem zuletzt abgeschlossenen Zeitraum der Musikgeschichte hinaus in die ferne Zukunft.

Verzeichnis der im Druck erschienenen Kompositionen Hugo Wolfs

Lieder.

Lieder aus der Jugendzeit.

An * (Lenau)	27.	April	1877
Wanderlied (Aus einem alten Liederbuche)	14.	Juni	"
Traurige Wege (Lenau)	22.—25.	Januar	1878
Nächtliche Wanderung (Lenau)	19.	Februar	"
Das Kind am Brunnen (Hebbel)	22.—27.	April	"
Über Nacht (Sturm)	23.—24.	Mai	"
Ich stand in dunkeln Träumen (Heine) .	26.	"	"
Das ist ein Brausen und Heulen (Heine).	31.	"	"
Wo ich bin, mich rings umdunkelt (Heine)	3.	Juni	"
Aus meinen großen Schmerzen (Heine) .	5.	"	"
Es war ein alter König (Heine).	4.	Oktober	"
Ernst ist der Frühling (Heine)	16.—17.	"	"

Lieder nach verschiedenen Dichtern.

Unter diesem Titel sind die folgenden verschiedenen Lieder zu einem Bande zusammengefaßt worden:

A. Sechs Lieder für eine Frauenstimme.

Morgentau (Aus einem alten Liederbuche)	1877
Das Vöglein (Hebbel)	1878
Die Spinnerin (Rückert)	"
Wiegenlied (im Sommer) (Reinick)	1882
Wiegenlied (im Winter) (Reinick)	"
Mausfallen-Sprüchlein (Mörike)	"

B. Sechs Gedichte von Scheffel, Mörike, Goethe und Kerner.

Wächterlied auf der Wartburg (Scheffel) 1887
Der König bei der Krönung (Mörike) 1886
Biterolf (Scheffel) . . . . „
Beherzigung (Goethe) 1887
Wanderers Nachtlied (Goethe). . . . . „
Zur Ruh, zur Ruh! (Kerner) 1883

C. Vier Gedichte nach Heine, Shakespeare und Lord Byron.

Wo wird einst (Heine) 1888
Lied des transferierten Zettel (aus dem Sommernachtstraum) 1889
Sonne der Schlummerlosen (Byron) 1896
Keine gleicht von allen Schönen (Byron) . . . . „

D. Alte Weisen: Sechs Gedichte von Gottfried Keller.

Tretet ein, hoher Krieger	Unterach,	25.	Mai	1890
Singt mein Schatz wie ein Fink . . .	„	2.	Juni	1890
Du milchjunger Knabe	„	5.	„	1890
Wand'l ich in dem Morgentau.	„	7.	„	1890
Das Köhlerweib ist trunken	„	8.	„	1890
Wie glänzt der helle Mond	„	16.	„	1890

E. Drei Gesänge aus Ibsens „Das Fest auf Solhaug".

Gesang Margits 1891
Gudmunds erster Gesang . . . . „
Gudmunds zweiter Gesang . . . . „

F. Drei Gedichte von Robert Reinick.

Gesellenlied 1888
Morgenstimmung 1896
Skolie 1889

G. Drei Gedichte von Michelangelo.

Wohl denk' ich oft	Wien,	18.	März	1897
Alles endet, was entsteht	„	20.	„	„
Fühlt meine Seele	„	22—28.	„	„

Gedichte von Mörike.

Der Tambour	Perchtoldsdorf,	16.	Februar	1888
Der Knabe und das Immelein	„	22.	„	„
Jägerlied	„	22.	„	„
Ein Stündlein wohl vor Tag .	„	22.	„	„
Der Jäger	„	23.	„	„
Nimmersatte Liebe	„	24.	„	„
Auftrag	„	24.	„	„
Zur Warnung	„	25.	„	„
Lied vom Winde	„	29.	„	„
Bei einer Trauung	„	1.	März	„
Zitronenfalter im April . . .	„	6.	„	„
Der Genesene an die Hoffnung.	„	6.	„	„
Elfenlied	„	7.	„	„
Der Gärtner	„	7.	„	„
Abschied	„	8.	„	„
Denk' es, o Seele (orchestriert 1891)	„	10.	„	„
Auf einer Wanderung	„	11.	„	„
Gebet (orchestriert 1890) . . .	„	13.	„	„
Verborgenheit	„	13.	„	„
Lied eines Verliebten.	„	14.	„	„
Selbstgeständnis	„	17.	„	„
Erstes Liebeslied eines Mädchens	„	20.	„	„
Fußreise	„	21.	„	„
Rat einer Alten	„	22.	„	„
Begegnung	„	22.	„	„
Das verlassene Mägdlein . . .	„	24.	„	„
Storchenbotschaft	„	27.	„	„
Frage und Antwort	„	29.	„	„
Lebe wohl	„	31.	März	„

Heimweh	Perchtoldsdorf,	1.	April	1888
Seufzer (orchestriert 1889) . .	"	12.	"	"
Auf ein altes Bild (orchestriert 1889)	"	14.	"	"
An eine Äolsharfe	"	15.	"	"
Um Mitternacht	"	20.	"	"
Auf eine Christblume I	"	21.	"	"
Peregrina I	"	28.	"	"
Peregrina II	"	30.	"	"
Agnes	"	3.	Mai	"
Er ist's (orchestriert 1890) . .	"	5.	"	"
In der Frühe (orchestriert 1890)	"	5.	"	"
Im Frühling	"	8.	"	"
Nixe Binsefuß	"	13.	"	"
Die Geister am Mummelsee .	"	18.	"	"
An den Schlaf (orchestriert 1890)	Unterach	4.	Oktober	"
Neue Liebe (orchestriert 1890) .	"	4.	"	"
Zum neuen Jahre	"	5.	"	"
Schlafendes Jesuskind (orch. (1890)	"	6.	"	"
Wo find' ich Trost? (orch. 1890) .	"	6.	"	"
Charwoche.	"	8.	"	"
Gesang Weylas (orch. 1890). .	"	9.	"	"
Der Feuerreiter	"	10.	"	"
An die Geliebte	"	10.	"	"
Auf eine Christblume II . . .	Perchtoldsdorf,	26.	November	"

Gedichte von Eichendorff.

Erwartung	Wien,	26.	Januar	1880
Die Nacht	"	3.	Februar	"
Der Soldat II	"	14.	Dezember	1886
Der Soldat I	"	7.	März	1887
Die Zigeunerin	"	19.	März	"
Das Waldmädchen	"	20.	April	"
Nachtzauber	"	24.	Mai	"
Verschwiegene Liebe	"	31.	August	1888
Der Glücksritter	Wien,	16.	September	1888

Seemanns Abschied	Unterach,	21.	September	1888
Der Scholar	„	22.	„	„
Der Musikant	„	22.	„	„
Der verzweifelte Liebhaber . .	„	23.	„	„
Unfall	„	25.	„	„
Der Freund	„	26.	„	„
Liebesglück	„	27.	„	„
Ständchen	„	28.	„	„
Der Schreckenberger .	Rettenbach-Wildnis, bei Ischl	14.	„	„
Heimweh	Unterach,	29.	„	„
Lieber alles	„	29.	„	„

In der ersten Ausgabe des Eichendorff-Bandes befanden sich noch drei Lieder — Erwartung, Die Nacht und Waldmädchen — die Wolf bei der zweiten Auflage ausließ. Dieselben sind jetzt einzeln erschienen.

Gedichte von Goethe.

Harfenspieler I. (orchestriert 1890) .	Wien,	27.	Oktober	1888
Harfenspieler II. (orchestriert 1890) . .		29.	„	„
Harfenspieler III. (orchestriert 1890) .	„	30.	„	„
Philine	„	30.	„	„
Spottlied aus Wilhelm Meister . . .	„	2.	Novemb.	„
Anakreons Grab (orchestriert 1890—93)	„	4.	„	„
Der Schäfer	„	4.	„	„
Der Rattenfänger (orchestriert 1890)	„	6.	„	„
Gleich und Gleich	„	6.	„	„
Dank des Paria	„	9.	„	„
Frech und Froh	„	14.	„	„
St. Nepomuks Vorabend	„	15.	„	„
Gutmann und Gutweib	„	28.	„	„
Ritter Kurts Brautfahrt	Döbling,	9.	Dzmbr.	„
Der Sänger	„	14.	„	„
Mignon (Ballade)	„	17.	„	„
Mignon II. (orchestriert 1893) . . .	„	18.	„	„
Mignon I. (orchestriert 1890)	„	19.	„	„
Frühling übers Jahr	„	21.	„	„

Mignon III	Döbling,	22.	Dzmbr.	1888
Epiphanias	"	27.	"	"
Cophtisches Lied II	"	28.	"	"
Cophtisches Lied I	"	28.	"	"
Beherzigung	"	30.	"	"
Blumengruß	"	31.	"	"
Prometheus (orchestriert 1890) . . .	"	2.	Januar	"
Königlich Gebet	"	7.	"	"
Grenzen der Menschheit	"	9.	"	"
Was in der Schenke waren heute . .	"	16.	"	"
Solang man nüchtern ist	"	16.	"	"
Ob der Koran von Ewigkeit sei . . .	"	17.	"	"
Sie haben wegen Trunkenheit . . .	"	18.	"	"
Trunken müssen wir alle sein	"	18.	"	"
Phänomen	"	19.	"	"
Erschaffen und Beleben	"	21.	"	"
Nicht Gelegenheit macht Diebe . . .	"	21.	"	"
Hochbeglückt in deiner Liebe	"	23.	"	"
Wie sollt' ich heiter bleiben	"	23.	"	"
Als ich auf dem Euphrat schiffte . .	"	24.	"	"
Dies zu deuten bin erbötig	"	24.	"	"
Wenn ich dein gedenke	"	25.	"	"
Komm Liebchen komm	"	25.	"	"
Hätt ich irgend wohl Bedenken . . .	"	26.	"	"
Locken haltet mich gefangen	"	29.	"	"
Nimmer will ich dich verlieren . . .	"	30.	"	"
Frech und froh II.	"	2.	Februar	1889
Der neue Amadis	"	5.	"	"
Genialisch Treiben	"	10.	"	"
Ganymed	"	11.	"	"
Die Bekehrte	"	12.	"	"
Die Spröde	Perchtoldsdorf,	21.	Oktober	"

Lieder aus dem Spanischen Liederbuch von Heyse und Geibel.

Wer sein holdes Lieb verloren .	Perchtoldsdorf,	28.	Oktober	1889
Ich fuhr über Meer, ich zog über Land	"	31	"	"

Preziosas Sprüchlein gegen Kopfweh	Perchtoldsdorf,	31.	Oktober	1889
Wenn du zu den Blumen gehst	"	1.	Novemb.	"
Alle gingen, Herz, zur Ruh .	"	2.	"	"
Nun wandre Maria	"	4.	"	"
Die ihr schwebet um diese Palmen	"	5.	"	"
Die du Gott gebarst, du Reine	"	5.	"	"
Bedeckt mich mit Blumen . .	"	10.	"	"
Seltsam ist Juanas Weise . .	"	14.	"	"
Treibt mir mit Lieben Spott .	"	15.	"	"
Und schläfst du, mein Mädchen.	"	17.	"	"
In dem Schatten meiner Locken.	"	17.	"	"
Herz, verzage nicht geschwind .	"	19.	"	"
Sagt, seid Ihr es, feiner Herr.	"	19.	"	"
Klinge, klinge, mein Pandero .	"	20.	"	"
Herr, was trägt der Boden hier	"	24.	"	"
Blindes Schauen, dunkle Leuchte	"	26.	"	"
Bitt' ihn, o Mutter, bitte den Knaben	"	26.	"	"
Wer tat deinem Füßlein weh?	"	5.	Dezmbr.	"
Auf dem grünen Balkon . . .	"	12.	"	"
Sie blasen zum Abmarsch . .	"	13.	"	"
Führ mich, Kind, nach Bethlehem	"	15.	"	"
Wunden trägst du, mein Geliebter	"	16.	"	"
Ach, wie lang' die Liebe schlummert	"	19.	"	"
Ach, des Knaben Augen . . .	"	21.	"	"
Mühvoll komm' ich und beladen	"	10.	Januar	1890
Nun bin ich dein.	"	15.	"	"
Trau nicht der Liebe	"	28.	März	"
Weint nicht, ihr Äuglein . . .	"	29.	"	"
Schmerzliche Wonnen und wonnige Schmerzen	"	29.	März	"
Ach, im Maien war's.	"	30.	"	"
Eide, so die Liebe schwur . . .	"	31.	"	"
Geh, Geliebter, geh jetzt . . .	"	1.	April	"
Liebe hier im Herzen zündet .	"	2.	"	"
Deine Mutter, süßes Kind . .	"	2.	"	"

Mögen alle bösen Zungen . .	Perchtoldsdorf,	3. April	1890
Sagt ihm, daß er zu mir komme	„	4. „	„
Dereinst, dereinst, Gedanke mein	„	11. „	„
Tief im Herzen trag ich Pein .	„	12. „	„
Komm, o Tod, von Nacht umgeben	„	14. „	„
Ob auch finstre Blicke glitten .	„	16. „	„
Da nur Leid und Leidenschaft	„	20. „	„
Wehe der, die mir verstrickte .	„	27. „	„

Lieder aus dem Italienischen Liederbuch von Paul Heyse.

Band 1.

Mir ward gesagt, du reisest in die Ferne	Unterach,	25. Septbr.	1890
Ihr seid die Allerschönste . . .	„	2. Oktober	„
Gesegnet sei, durch den die Welt entstund	„	3. „	„
Selig ihr Blinden	„	4. „	„
Wer rief dich denn	Döbling,	13. Novembr.	1890
Der Mond hat eine schwere Klag' erhoben	„	13. „	„
Nun laß uns Frieden schließen.	„	14. „	„
Daß dcch gemalt all deine Reize wären	„	29. „	1891
Du denkst mit einem Fädchen mich zu fangen	„	2. Dzemb.	„
Mein Liebster ist so klein . . .	„	3. „	„
Und willst du deinen Liebsten sterben sehen	„	4. „	„
Wie lange schon war immer mein Verlangen	„	4. Dezemb.	1891
Geselle, woll'n wir uns in Kutten hüllen...?	„	5. „	„
Nein, junger Herr	„	7. „	„
Hoffärtig seid Ihr, schönes Kind.	„	8. „	„
Auch kleine Dinge können uns entzücken	„	9. „	„

Ein Ständchen Euch zu bringen .	Döbling	10.	Dzembr.	1891
Ihr jungen Leute	"	11.	"	"
Mein Liebster singt am Haus im Mondenschein	"	12.	"	"
Heb' auf dein blondes Haupt .	"	12.	"	"
Wir haben beide lange Zeit geschwiegen.	"	16.	"	"
Man sagt mir, deine Mutter wollt' es nicht	"	23.	"	"

Band 2.

Ich esse nun mein Brot nicht trocken mehr	Perchtoldsdorf,	25.	März	1896
Mein Liebster hat zu Tische mich geladen	"	26.	"	"
Ich ließ mir sagen	"	28.	"	"
Schon streckt' ich aus im Bett .	"	29.	"	"
Du sagst mir, daß ich keine Fürstin sei	"	30.	"	"
Laß sie nur gehn, die so die Stolze spielt	"	31.	"	"
Wie viele Zeit verlor ich . . .	Perchtoldsdorf,	2.	April	1896
Und steht Ihr früh am Morgen auf	"	3.	"	"
Wohl kenn ich Euern Stand. .	"	9.	"	"
Wie soll ich fröhlich sein . . .	"	12.	"	"
O wär' dein Haus	"	12.	"	"
Sterb' ich, so hüllt in Blumen	"	13.	"	"
Gesegnet sei das Grün	"	13.	"	"
Wenn du mich mit den Augen streifst	"	19.	"	"
Was soll der Zorn, mein Schatz.	"	20.	"	"
Benedeit die sel'ge Mutter . .	"	21.	"	"
Schweig einmal still, du garst'ger Schwätzer dort	"	23.	"	"
Nicht länger kann ich singen . .	"	23.	"	"

Wenn du, mein Liebster, steigst zum Himmel auf	Perchtoldsdorf,	24.	April	1896
Ich hab in Penna	„	25.	„	„
Heut' Nacht erhob ich mich um Mitternacht	„	25.	„	„
O wüßtest du, wieviel ich deinetwegen	„	26.	„	„
Verschling' der Abgrund . . .	„	29.	„	„
Was für ein Lied soll dir gesungen werden	„	30.	„	„

Opern und andere Musik für das Theater.

Der Corregidor. Oper in vier Akten, Text von Rosa Mayreder. Komponiert 1895.

Manuel Venegas. Begonnen 1897, aber unvollendet geblieben. Text von Moritz Hoernes.

Musik zu Das Fest auf Solhaug, Drama von Ibsen. Komponiert 1890—91.

Chorwerke.

Sechs a capella-Chöre nach Texten von Eichendorff, 1881.

Christnacht (Platen), 1886—89.

Elfenlied (Shakespeare), 1888—91.

Der Feuerreiter (Mörike), 1888—92.

Dem Vaterland (Reinick), 1890—97.

Der „Frühlingschor" aus Manuel Venegas ist auch einzeln erschienen.

Instrumentalwerke.

Streichquartett in D-moll, 1879—80.

Penthesilea (Symphonische Dichtung für großes Orchester), 1883.

Italienische Serenade (für kleines Orchester), 1893—94.

Italienische Serenade (arrangiert für Streichquartett).

Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig

Hugo-Wolf-Literatur

Briefe an Emil Kauffmann. Im Auftrage des Hugo Wolf-Vereins in Wien herausgegeben von Edmund Hellmer. II, 191 Seiten. 8⁰. Geheftet M. 3.50.

Briefe an Oskar Grohe. Im Auftrage des Hugo-Wolf-Vereins in Wien herausgegeben von Heinrich Werner. 316 Seiten. 8⁰. Geheftet M. 5.—.

Hugo Wolf in Maierling. Eine Idylle. Mit Briefen, Gedichten, Noten, Bildern u. Faksimiles. Herausgegeben von Heinrich Werner. IV, 72 S. 8⁰. Geh. M. 3.—.

Gesammelte Aufsätze. 1. Folge. Mit einem Vorwort von Hermann Bahr. Herausgegeben vom Hugo Wolf-Verein in Wien. XII, 98 S. 8⁰. Geh. M. 1.—.

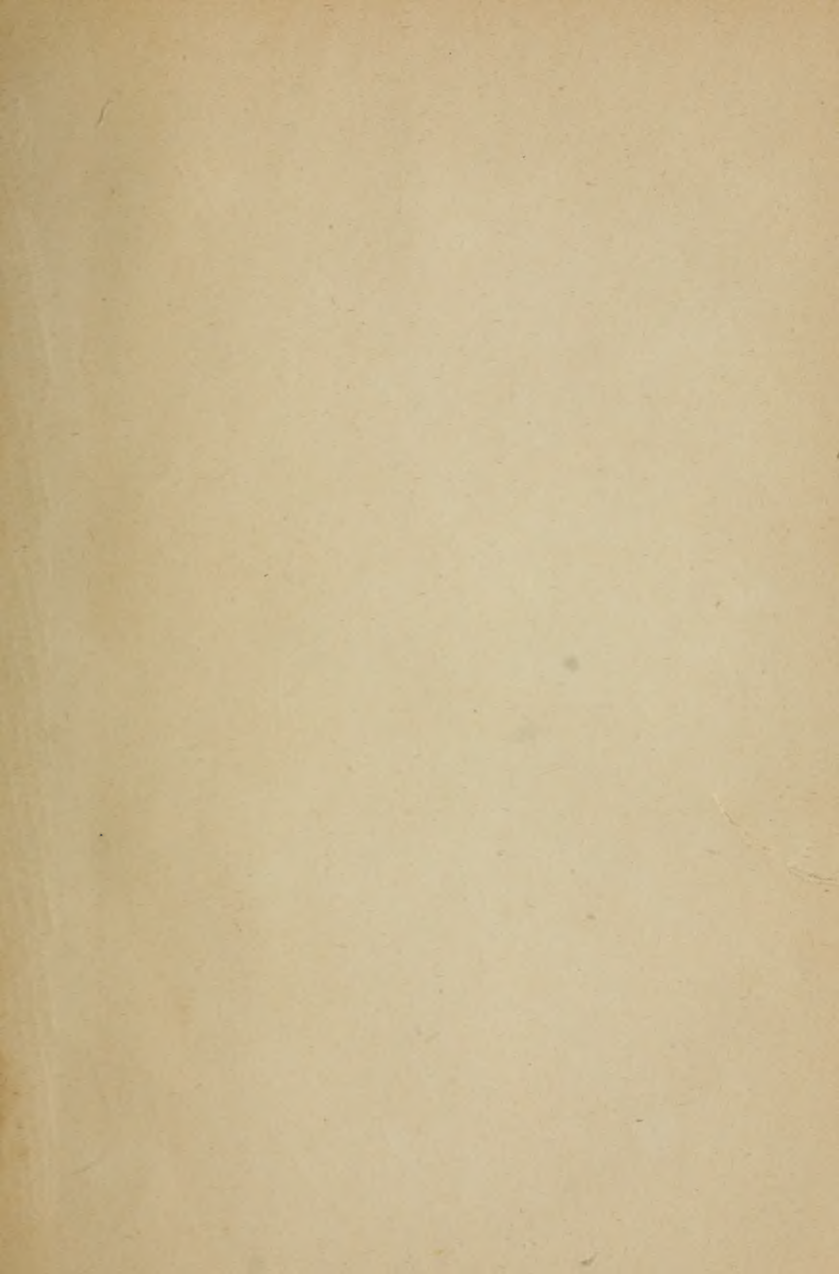
Gesammelte Aufsätze. 2. Folge. Herausgegeben vom Hugo-Wolf-Verein in Wien. VIII, 63 S. 8⁰. Geh. —.75.

Der Corregidor. Kritische und biographische Beiträge zu seiner Würdigung. Im Auftrage des Vereinsvorstandes redigiert von Edmund Hellmer. (3. Folge d. Ges. Aufsätze über Wolf.) VIII, 61 S. 8⁰. Geh. M. —.75.

Die Bände sind auch gebunden vorrätig










UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 12 06 02 13 019 8